

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

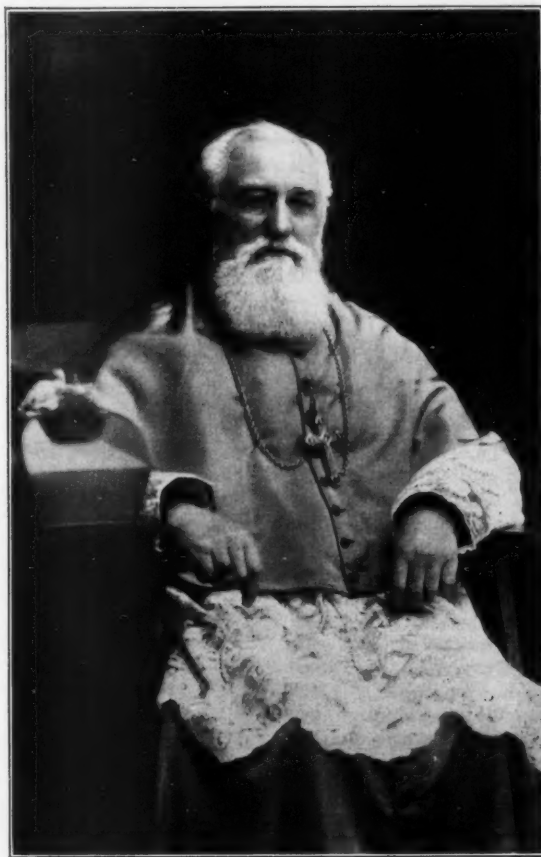
Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XLVIII. Jahrg.

St. Francis, Wis., July and August, 1921.

No. 7 and 8

MOST REV. S. G. MESSMER, D. D.
Archbishop of Milwaukee.



1871

1921

OPTIMO PATRI
DENA LVSTRA LITANTI
GRATVLATVR CAECILIA.

Liturgical Notes.

The "Ite Missa Est," "Benedicamus Domino," and "Requiescant In Pace" at the End of Mass.

According to the diverse character of the celebration of the Mass, we have the concluding formula *Ite Missa est*, or *Benedicamus Domino*, or *Requiescant in Pace*. From the earliest times it was customary at the assemblies of the Christians for divine worship, to announce the dismissal liturgically or to take leave of the people at the close of the holy action; it is probable that to the Roman Church the formula *Ite missa est*—"Go, it is the dismissal," was at all times peculiar. As is evident from the translation given, the word *missa*, from which the whole sacrificial celebration has received its name of Mass, occurs here again in its original signification (*missio, dismissio* = dismissal). In the eleventh century the rule now adopted was formed, that the faithful were solemnly dismissed only on days (in Masses) of a festive or joyful character, that is, that the formula of parting *Ite missa est* might be employed only when the hymn *Gloria in excelsis* was recited. The *Ite missa est*, therefore, since the Middle Ages has been regarded as a characteristic mark of the joyful days of the ecclesiastical year, and to this aspect corresponds, moreover, the circumstance that, in the singing thereof, it resounds in joyous tones.

On other days which bear the character of sorrow and penance, the dismissal was not announced; but instead of the *Ite missa est* the *Benedicamus Domino* (Let us bless the Lord) was substituted, whereby all were encouraged to praise God. This originated from the fact, that on those days of penance and prayer the people were required not to leave the house of God immediately after the conclusion of Mass, but to remain there in order to assist until the end at the prayers of the Canonical hour, or the celebration of the Stations which followed directly after the Sacrifice. Hence arose the present rubrics, that those Masses whose character does not admit of the *Gloria in excelsis* should be concluded by the more grave and supplicatory *Benedicamus Domino*. To these two formulas (*Ite missa est* and *Benedicamus Domino*), of which the first directly, and the other at least indirectly announce the close of the Sacrificial Celebration, the people answer by the mouth of the acolyte: *Deo gratias*—"Thanks be to God"; for a sentiment of gratitude should now fill and penetrate the people, since they have been ad-

mitted to mysteries so sublime and enriched with graces so precious.

As Requiem Masses are a service of mourning for the departed, many prayers and ceremonies are omitted in them which either designate the participation of the living in the sacrificial fruit, or denote joy and solemnity. For the last reason already, in Requiem Masses the dismissal of the people is not accompanied by the joyful and festive *Ite missa est*. To this is added, moreover, the circumstance, that those present do not depart at once, but continue in prayer until the suffrages, which, as a rule, take place for the departed after Requiem Masses, are completed. Already in the twelfth century it was the general custom to conclude divine worship for the departed with the devout and prayerful wish: *Requiescant in pace*—"May they rest in peace." A more comprehensive and suitable formula of conclusion could not be found; for it includes all the gifts which we would procure by the Sacrifice for the suffering souls, and which we can in general implore, namely, eternal rest and heavenly peace in the bosom of God. The *Amen*—"So be it"—given as reply by the acolyte, unites the wishes of the people with those of the priest, so that the combined supplication may be more readily and promptly answered.

Formerly—until about the twelfth century—the Holy Sacrifice was concluded with one of the three formulas—*Ite missa est*, *Benedicamus Domino* or *Requiescant in pace*; the oblation-prayer *Placeat*, the Benediction, and the beginning of the Gospel of St. John are later additions, which gradually found acceptance, but which were not until the sixteenth century finally and universally prescribed.—*Gühr*.

A True and Noteworthy Estimate of Gregorian Chant.

After giving the history of the ancient Catholic ritual chant, Dickinson, in his *Music in the History of the Western Church*, adds his own personal appreciation of Gregorian music. His words will not only interest lovers of Gregorian Chant but may also prove illuminating, perhaps even convincing, to some skeptic Catholics who, in matters of Church music, prefer to accept their doctrine only on the authority of an unbiased outsider. "It (the Gregorian liturgic music)," says the author, "constitutes today a unique and precious heritage from

an era which, in its very ignorance, superstition, barbarisms of manners, and ruthlessness of political ambition, furnishes strongest evidence of the divine origin of a faith which could triumph over such antagonisms. To the devout Catholic the chant has a sanctity which transcends even its aesthetic and historic value, but non-Catholic as well as Catholic may reverence it as a direct creation and a token of a mode of thought which, as at no epoch since, conceived prayer and praise as a Christian's most urgent duty, and as an infallible means of gaining the favor of God.

"The Catholic liturgical chant, like all other monumental forms of art, has often suffered through the vicissitudes of taste which have beguiled even those whose official responsibilities would seem to constitute them the special custodians of this sacred treasure. Even today there are many clergymen and church musicians who have but a faint conception of the affluence of lovely melody and profound religious expression contained in this vast body of mediaeval music. When purely aesthetic considerations have for a time prevailed, as they often will even in a Church in which tradition and symbolism exert so strong an influence as they do in the Catholic, this archaic form of melody has been neglected. Like all the older types (the sixteenth century *a cappella* chorus and the German rhythmic choral, for example) its austere speech has not been able to prevail against the fascinations of the modern brilliant and emotional style of church music which has emanated from instrumental art and the Italian aria. Under this latter influence, and the survival of the seventeenth-century contempt for everything mediaeval and 'Gothic,' the chant was long looked upon with disdain as the offspring of a barbarous age, and only maintained at all out of unwilling deference to ecclesiastical authority. In the last few decades, however, there has appeared a reaction in favor of a renewed culture of the Gregorian chant. The tendency toward sensationalism in church music has now begun to subside. The true ideal is seen to be in the past. Together with the new appreciation of Palestrina, Bach, and the older Anglican Church composers, the Catholic chant is coming to its rights, and an enlightened modern taste is beginning to realize the melodious beauty, the liturgic appropriateness, and the edifying power that lie in the ancient unison song. This movement is even now only in its inception; in the ma-

jority of church centres there is still apathy, and in consequence corruption of the old forms, crudity and coldness in execution. Much has, however, been already achieved, and in the patient and acute scholarship applied in the field of textual criticisms by the monks of Solesmes and the church musicians of Paris, Brussels, and Regensburg, in the enthusiastic zeal shown in many churches and seminaries of Europe and America for the attainment of a pure and expressive style of delivery, and in the restoration of the Plain Song to portions of the ritual from which it has long been banished, we see evidences of a movement which promises to be fruitful, not only in this special sphere, but also, as a direct consequence, in other domains of church music which have been too long neglected.

"The historic status of the Gregorian chant as the basis of the magnificent structure of Catholic Church music down to 1600, of the Anglican chant, and, to a large extent, of the German people's hymn-tune or choral, has always been known to scholars. The revived study of it has come from an awakened perception of its liturgic significance and its inherent beauty. The influence drawn from its peculiarly solemn and elevated quality has begun to penetrate the chorus work of the best Catholic composers of the recent time. Protestant church musicians are also beginning to find advantage in the study of the melody, the rhythm, the expression, and even the tonality of the Gregorian song. And every lover of church music will find a new pleasure and uplift in listening to its noble strains. He must, however, listen sympathetically, expelling from his mind all comparison with modern styles to which he is accustomed, holding in clear view its historic relations and liturgic function. To one who so attunes his mind to its peculiar spirit and purport, the Gregorian Plain Song will seem worthy of the exalted place it holds in the veneration of the most august ecclesiastical institution in history."

Miscellany.

A unison Mass in plain-song style composed by St. Hildegard (1098-1179) has been edited in mensuralist rhythm and supplied with a suitable organ accompaniment by Rev. L. Bonvin, S. J. The Mass is published by Schwann of Duesseldorf. The organ accompaniment and voice parts may be pro-

cured from the Rev. editor, whose address is: Canisius High School, Washington St., Buffalo, N. Y.

It is rather disheartening to see how even today, after all these years of reform endeavor, some of the most important organist and choirmaster positions in the larger cities are entrusted to secular musicians who know nothing of Gregorian Chant, nothing of the Church modes and their harmonic treatment, nothing of classical ecclesiastical polyphony, nothing of the Latin language, and nothing of the spirit and deeper meaning of the Church's liturgy. Need we wonder, then, that the exhibitions of mercenary and mechanical music-making to which we are treated in so many of the larger city churches are a crying scandal and disgrace? There is no excuse for such a state of affairs in parishes whose financial resources amply permit of the engagement of first-class and properly qualified choirmasters and organists. It is not enough to select men who are just good musicians; what is wanted are men who are good *liturgical* musicians. We want for these positions men who possess not only *musical* intelligence and feeling but in addition also *liturgical* intelligence and feeling. Such men are not manufactured in a day. Hence we want men who have been carefully and methodically trained for their profession as Catholic Church musicians—not men who, on the wings of a sweet professional conceit, make the leap from their piano studios on to the church-organ bench as nonchalantly and unpreparedly as though they previously had said to themselves: *Qui potest majus, potest etiam minus.*

As regards particularly the liturgical qualifications of our Catholic Church musicians, let us recall what the author of the *Magister Choralis* says on this subject. Says Haberl: "The Catholic choirmaster who seeks to discharge his duty faithfully, must allow this spirit (of the liturgy) to take possession of him; he must, as it were, live with the Church and enter into her feelings;—weep with her in sorrow and exult in her joy;—otherwise he can never realize, for himself or those under him, the meaning of the occasion which she solemnizes, or of the words which she employs. No matter how great his musical talents otherwise may be, the

choirmaster who cannot identify his way of thinking with that of the Church, as expressed in her liturgy, and who fancies that he adequately discharges his duty by merely *making music* while a religious function is being gone through, is deficient in one of the most important qualifications for his position." *Videant consules!*

Die Pflichten Des Chorsaengers.

(Fortsetzung.)

Ein weiterer Punkt, der den Gesangsproben den Stempel eines Opfers aufprägt, ist die **Aufmerksamkeit** bei den Proben. Wenn man mehrere Tage nicht mehr zusammengekommen ist, dann hat man sich vielleicht, wenn man sich bei den Proben wiedertrifft, dieses oder jenes zu erzählen. Neuigkeiten gibt es fast jeden Tag, und so kann es leicht vorkommen, dass man, wenn man nicht achtsam auf sich selbst ist, auch nicht achtsam ist auf das, was vom Dirigentenpult her kommandiert wird. Es handelt sich bei solchen Gesangsproben nicht bloß um ein **musikalisches** Ohr, sondern auch um ein **gehorsames** Ohr. Aller Unterricht basiert ja auf Autorität, und so auch der Unterricht bei den Gesangsproben. So war es herauf durch alle Jahrhunderte, bei allen Sängerschulen der Kirche. **Und nur solange haben sie Bedeutendes geleistet, als sie gehorsam waren.** Der Taktstock in den Händen des Dirigenten ist ein kleines Szepter, dem man sich unterwerfen muss, ob man will oder nicht. Dieses beständige Aufmerksamsein, dass ja nichts überhört wird, und dass alles gehört wird, was vom Thron des Dirigenten her befohlen wird, ferner dass man wiederum das, was man gehört hat und worauf man aufmerksam gemacht wurde, gut befolgt und beobachtet, dieses alles ist oft keine kleine Aufgabe, es kostet manchmal Selbstüberwindung. Man fühlt sich eben nicht jedesmal gleich gut aufgelegt, bringt manchmal nicht die rechte Stimmung mit zu der Probe, geht vielleicht etwas widerwillig dazu, und da muss man sich eben wirklich etwas Gewalt antun, um die Aufmerksamkeit bei den Proben zu bewahren.

Ein dritter Punkt, vielleicht der Punkt, der bei den Proben das grösste Opfer verlangt auf Seite des Dirigenten sowohl, wie auf Seite der Sänger, ist das **oftmalige Wiederholen von gewissen Stellen.** Da kann es vorkommen, dass sich eine Stimme über die andere nicht wenig ärgert. Drei Stimmen

haben vielleicht ganz richtig und korrekt gesungen, nur bei der vierten hat es etwas gehapert, und nun müssen die andern drei recht schön warten, bis die vierte Stimme die schwierige Passage drei- oder viermal für sich allein probiert hat. Dann erst geht's wieder im Gesamtchor weiter oder aber man wird aufgefordert, diese oder jene Stelle nochmal zu singen. Und wenn man es gesungen hat, verlangt der gestrenge Herr Kapellmeister nochmal das unliebsame "*da capo*," obwohl man meint, es wäre doch schon gut genug gewesen. Fast möchte man unwillig werden, man möchte am liebsten streiken; aber was hätte das für einen Wert? Man erreicht ja doch nichts damit, und man folgt, weil's nun doch einmal so sein muss. Und wenn man erst gar noch vom Dirigentenpult aus manchmal das Gegenteil von einem schmeichelhaften Kompliment zu hören bekommt, was ja auch nicht ausgeschlossen ist, dann heisst es schlucken und hinunterschlucken, und das geht wohl manchmal nicht gar so leicht. Wohl ginge es leichter, wenn man bedenken würde, **dass der Dirigent manchmal ein noch grösseres Quantum herunterzuschlucken hat.** Da gilt halt auch das Wort des Apostels: "Einer trage die Last des Anderen!" Dann wird alles recht werden.

So haben wir also schon bei den Probestunden zu den Produktionen im Gotteshaus eine reiche Menge mehr oder weniger grosser Opfer. Das Gleiche, vielleicht in kleineren Variationen, kehrt fast bei allen Proben wieder. Schon wenn wir auf diesen letzten Punkt sehen, nämlich auf das beständige, beharrliche Wiederkehren dieser Opfer, so müssen wir sagen, das allein schon macht das Kleine gross. Woche für Woche, Monat für Monat sich dieser langen Reihe von kleinen Opfern zu unterziehen, welche das pünktliche Erscheinen, das Aufmerken während der Proben, das willige Wiederholen einzelner Stellen, erfordern, das allein schon ist nichts so einfaches, besonders, wenn man auch den Umstand mitberücksichtigt, dass man, wie schon erwähnt, nicht immer die gleich gute Laune zu den Proben mitbringt. Welcher Gedanke aber lässt alle diese Schwierigkeiten gerne überwinden? Der Gedanke, meine Teuren, in welchem Sie sich sagen: Ich tue Alles gerne zur Ehre Gottes! Gestern schon sagte ich Ihnen: Das schönste Motto, der schönste Spruch über der Türe dieses Probessaales wäre das Wort: *Gloria in excelsis Deo*. Schon bei den Proben geht dieses Engelswort in Erfüllung und dieses besonders dann, wenn einen die Proben wirkliche Ueberwindung und Ent-

sagung kosten. Aber auch der 2. Teil dieses Engelsgesanges über der Krippe "*et in terra pax hominibus*, Friede den Menschen, die eines guten Willens sind," findet schon in und durch die Probestunden seine teilweise Erfüllung. Segen und Gnade und Verdienst kommt nämlich durch jede Probestunde in erster Linie Ihnen selbst zu, wenn Sie *bonae voluntatis* sind, wenn Sie guten Willen entgegen bringen den Anforderungen, die an Sie gestellt werden.

Die Beherzigung dieses Gedankens macht Ihnen die Proben gewiss leichter und wie gesagt, auch verdienstlicher. Bedenken Sie, **was lassen sich oft Sänger kosten, die der Welt dienen.** Ich bin voriges Jahr einmal im Eisenbahncoupé mit einem Opernsänger an einer der berühmtesten Bühnen Deutschlands zusammengetroffen. Derselbe hat mir erzählt, von den Strapazen und Mühen, die er durchzumachen hatte, bis seine Stimme ihm gefügig geworden war. Für eine einzige Singstunde, die er genommen, hat er eine zeitlang 20 Mark ausgegeben gehabt. Dazu musste während 5 voller Jahre sein Stimmorgan alle möglichen Turnübungen durchmachen. Täglich hat er sich ein paar Stunden abgemüht und abgeplagt, bis er förmlich ermüdet war. Der betreffende Herr hat mir dann versprochen, er werde mir eines der Lehrbücher übersenden, das er zur Ausbildung seiner Stimme benützte. Er hat auch sein Versprechen gehalten, und als ich dieses Buch etwas durchblätterte, sah ich an den vielen Bemerkungen, die darin verzeichnet waren, welch' eingehendes Studium dieser Herr gemacht haben musste, um seinem Stimmapparat aufzuhelfen. Solche Opfer, meine Teuren, lassen sich Sänger kosten, die nicht gerade unter der Devise singen: *Gloria in excelsis Deo* . . . Um wie viel mehr werden Sänger, die dem lieben Herrgott allein dienen, die auf irdische Entlohnung so gut wie gar keinen Anspruch machen, sich bereit erklären zur würdigen Uebernahme der verhältnismässig doch lange nicht so grossen Mühen, die einem wohl von Gott einmal herrlich und überreich vergolten werden?

Der hl. Franziskus ist einmal von Jemanden verlacht und verspottet worden, weil er sich bei einer Arbeit, die er eben vollführte, recht abplagte. "Lass doch gut sein," rief er ihm höhnisch zu, "bekommst ja doch nichts für dich als Schweisstropfen." "O lieber Bruder," erwiderte der Heilige, "Ich verkaufe meine Schweisstropfen teuer an den lieben Herrgott." Sehen Sie, ähnlich darf und soll auch Ihre Gesinnung sein.

Verkaufen Sie nur Ihre Opfer im Dienste des Kirchengesanges recht teuer an den lieben Gott! Der liebe Gott kann jeden Preis zahlen und tut's gerne, wenn nur Sie ihm Ihr Opfer gerne bringen.

Vom Probelokal gehen wir jetzt zu Ihrem Ehrenplatze in der Kirche, auf die Chormypore. Zwei von den drei Punkten, die wir uns als Gelegenheiten zum Opfer bringen, bei den Probestunden genannt haben, kehren hier wieder: einmal Pünktlichkeit im Erscheinen, sodann Aufmerksamkeit beim Gesange. Der 3. Punkt, das manchmal so lästige Wiederholen bestimmter Stellen, fällt hier weg; denn jetzt muss alles in einem Fluss und Guss gehen, mag es nun gut oder minder gut ausfallen. Dafür tritt aber, wie wir sehen werden, etwas Anderes an dessen Stelle, nämlich die **Andacht** beim Gesange. Ueber die Pünktlichkeit im Erscheinen brauche ich wohl kein weiteres Wort mehr zu verlieren. Sie ist einmal schon darum notwendig, weil man sich doch zuvor etwas sammeln und auf den Gesang vorbereiten soll. *Ante orationem praepara animam tuam*, mahnt der hl. Geist: "Vor dem Gebet bereite Deine Seele vor!" Der Gesang aber ist ein verstärktes Gebet. Also gilt hier erst recht diese Mahnung des hl. Geistes.

Kommt also die Zeit und ruft das Glockenzeichen zum Gottesdienste, so soll's Ihnen sein, als ob der Ruf des Herrn an Sie erginge: *Venite, exultemus Domino*, kommt und singt freudig dem Herrn, unserm Heiland, singet ihm Lob und Dank! Und Ihre Antwort darauf soll sein: *Ecce venio*, siehe ich komme, o Herr, um Dir das *sacrificium laudis*, das Opfer meines Lobgesanges zu entrichten. Meine Teuren! Der Gang zum Gotteshause ist, wenn sie ihn in dieser Gesinnung vollführen, ohne Zweifel der schönsten und verdienstlichsten Gang den Sie an Sonn- und Festtagen machen. Denken Sie da manchmal, wenn Sie an Tagen des Herrn ihre Schritte zum Heiligtum des hl. Willibald oder der hl. Walburga lenken, auch daran, wie so viele Tausende Ihrer Vorgänger im Laufe der Jahrhunderte schon dorthin gewallt sind, um dem Herrn zu lobsingenden und die Gläubigen zu erbauen. Dieser Gedanke bringt Sie gewiss in eine gehobene Stimmung, bringt Sie in eine gewisse Verbindung mit vielen, vielen, die bereits vor dem Throne des Allerhöchsten im Himmel ihre seligen Lieder erklingen lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Cantus "Benedictus qui Venit."

Das Pastoralblatt (St. Louis) vom Monat Juni schreibt darüber:

"Im Anschluss daran, dass in dem neuen Graduale Sanctus und Benedictus als ein einziger Cantus gedruckt sind, haben manche geglaubt, dass es richtiger sei, das "Benediktus" gleich nach dem "Sanktus", vor der Wandlung zu singen. Nach der Wandlung sang man dann eine Motette zu Ehren des Allerhl. Sakramentes.

Dem entgegen hat nun die Ritenkongregation am 14. Januar 1921 erklärt: "Finita Praefatione chorus prosequitur Sanctus etc., usque ad *Benedictus qui venit*, etc., exclusive."

Das Dekret fährt dann weiter: "quo finito et non prius, elevatur sacramentum. Tunc silet chorus et cum aliis adorat. Elevato Sacramento chorus prosequitur cantum *Benedictus*." Wenn also der Priester bei der Wandlung angelangt ist, ehe der Chor den Cantus des Sanktus vollendet hat, muss der Priester das Ende des Gesanges abwarten und dann erst das Sakrament dem Volke zeigen.

Manche nehmen die Elevation vor während des Gesanges, unter dem Vorwande, dass die Messe nicht durch den Gesang aufgehalten werden dürfe. Man darf nie vergessen, dass, ehe die Gesangsteile der Messe (auch quoad cantum firmum) so kompliziert wurden, wie sie heute sind, Priester und Volk zusammen das Sanktus sangen und dann erst, nach Vollendung des Hymnus, der Kanon begann. Als die Gesangsteile so schwierig wurden, dass der Priester nicht mehr mitsingen konnte, erlaubte man ihm, einige Teile des Kanon vor der Wandlung und während des Cantus "Sanktus" zu beten, setzte aber immer voraus, dass die Wandlung nicht während des Cantus vorgenommen wurde. Die Elevation während des Cantus vorzunehmen, ist also jeglichem Gesetz und der ganzen historischen Entwicklung der hl. Messe entgegen. Beim Hochamt muss die hl. Messe durch den Cantus aufgehalten werden, das gehört zum Charakter des Hochamtes. Es ist aber unliturgisch, irgend einen Cantus uferlos auszudehnen, indem man die Worte siebenmal oder siebenmal sieben mal singt. Wenn der Priester das erlaubt, geschieht es ihm ganz recht, wenn er sieben Minuten lang mit der Elevation warten muss bis die sieben Hosanna in excelsis heruntergesungen sind."

F. G. H.

Im Interesse der Leser der "Caecilia" mögen hier noch die schon früher gegebenen kirchlichen Bestimmungen über den Gesang des "*Benedictus*" folgen:

1) *Ubi cantus chori non producitur usque ad elevationem hostiae "Benedictus" cantarine debet post elevationem...an immediate post primum Hosanna? R. Cantari debet post elevationem. 12. Nov. 1831. Caerem. episc. lib. 2. c. 8.*

1) Wenn der Gesang des Chores (beim Sanctus) nicht bis zur Erhebung der hl. Hostie sich ausdehnt, so ist das *Benedictus* nicht zu beginnen, sondern erst nach der Erhebung der hl. Gestalten zu singen.

2) *An in elevatione Ss. Sacramenti in Missis solemnis cani potest "Tantum ergo" vel aliqua antiphona sancti Sacramenti propria? R. Affirmative et amplius. 14. Apr. 1753.*

2) Bei der Erhebung des Sakramentes in der Messe kann *Tantum ergo* oder ein anderer Gesang vom hl. Sakramente gesungen werden.

3) *Chorus prosequitur cantum ("Sanctus") usque ad "Benedictus qui venit" exclusive, quo finito et non prius elevetur Sacramentum. Tunc silet chorus et cum aliis adorat. Organum vero, si habetur, cum omni tunc melodia et gravitate pulsandum est. Elevato Sacramento chorus prosequitur cantum "Benedictus qui venit". Caerem. episc. lib. II. c. 8. n. 70.*

3) Der Chor singt das Sanktus bis zu den Worten "*Benedictus qui venit*"; erst dann werden die hl. Gestalten erhoben. Unterdessen schweigt der Chor und betet mit dem übrigen Clerus an. Wenn die Orgel gebraucht wird, soll sie in anmuthiger Weise, aber mit Ernst und Würde gespielt werden. Nach der Erhebung der hl. Gestalten fährt der Chor mit "*Benedictus*" fort.

Singing of Women in Church Again.

The question of women singing in church choirs, which was thought to have been finally settled, does not permit the *Catholic Choirmaster* of Philadelphia any rest. In new armor the knight re-enters the lists to fight for his old cause. It remains to be seen whether he does any better than heretofore.

As his first weapon he chose an article of Father de Santi in the *Musica Sacra* of Milan. It seems, it was said that the Father was "a strenuous partisan of the introduction into church services of choirs of mixed voices of men and women." This the Father denies, and it is not our concern. We will therefore not enter into a discussion of the article, although we might question several of its statements. For instance, where he in the well known regulation of the *Motu Proprio* of Pius X fails to distinguish between the proper liturgical choir in the Sanctuary and the select congregational choir in the organ-loft; or when he disapproves of the mixed choir even from the standpoint of "art," and maintains that the mixed organ-loft choirs (and these are meant here) are "contrary to the custom of the Church in all ages." Let us remark in reference to this last statement that Father de Santi mentions **some countries outside of Italy** where this "custom has **long been established**." The Church is not synonymous with Italy. We must likewise dissent from the statement, in its generality: "The custom is certainly connected with abuse." The experience of many mixed choirs proves the contrary. When we speak of abuses we must distinguish between merely possible and inherent ones. We must deny the latter in our case, but as concerns the former we must ask, what can not or has not been abused? The holiest and sublimest are subject to this lot. Has not even the Apostleship been prostituted for theft and treason to the God-Man?—When Father de Santi writes that "Church musicians should bestir themselves that mixed choirs be suppressed," we must not forget that he expressly refers to **churches in Italy**. As an Italian he may know his countrymen and the dangers that threaten them. The writer does not know the Italian character sufficiently to be competent to discuss this question. However, good Italian Catholics to whom he submitted it do not agree with Father de Santi.

The *Catholic Choirmaster* as his chief weapon—and the most dangerous for himself—uses the decree of January 7, 1909. And in order to make a point, he prefaces

it with the conclusions he draws from it. "The official answer makes it clear" that such choirs "are not permitted by the *Motu Proprio*." This is his first point. We say they are neither explicitly permitted nor are they prohibited by it. This document does not occupy itself with them. Agreeably to the constant custom of the Church it forbids the coöperation of women in the strictly liturgical, or official choir, of levites and added laymen placed in the sanctuary.

The *Choirmaster* further states that the Congregation of Rites answers "by the **simple negative** the question of lawfulness of the **mixed choir**." We say, it does not negative the mixed choir in general, but mixed choirs as described in the query to the Congregation of Rites and such as, in consequence of this description, it was supposed to be, that is,—the co-mingling of the singers, etc. This the Congregation emphasizes explicitly by adding: *Prout exponitur, i. e., "as it is represented."*

Furthermore it is by no means correct to say, that the Congregation makes answer by the **simple negative**, as the decree adds immediately: *Et ad mentem*, and explains its "mind" by allowing the mixed choir, if a proper separation be observed between the male and female singers. Again, the Congregation of Rites does not say a word about the condition which the *Choirmaster* volunteers: "Yet, when there is a dearth of male singers and when it is necessary for the solemnity of the service." This quoted statement is attributed to the Congregation of Rites without any foundation whatsoever.

From this it is evident in which camp those are who are "reluctant to accept the Roman decision." Notwithstanding the *Catholic Choirmaster*, there is no special "ingenuity" necessary for us to arrive at our conclusion; ordinary logic is sufficient.

As the last weapon the *Choirmaster* brandishes a private letter of Cardinal Merry del Val, which appeared in the *Ecclesiastical Review* about twelve years ago, and was in answer to a question raised by the late Bishop of Pittsburgh; as a private letter it has no further weight than its arguments carry. The Cardinal's letter, it will be easily noticed, is rather evasive. It simply informs the Bishop: "That the Holy Father has not given permission for women to form part of Church choirs in the United States." We ask: Of which choirs? "The liturgical sanctuary choir or the select congregational choir?" The letter continues:

"His Holiness' wish is that the decrees of the Sacred Congregation of Rites in regard to church choirs should be faithfully observed in the United States as elsewhere."

Very well, the decree *Neo Eboracen* of January 7, 1909, is one of the decrees issued by this Congregation. This, then, must be accepted as conclusive by all,—both by the opponents as well as by the proponents of female coöperation in church choirs.

(From "The Echo.")

Recensionen.

Messe für eine Singstimme (ohne Gloria und Credo) nach Melodien der hl. Hildegard; zusammengesetzt und mit Orgelbegleitung versehen von P. Ludwig Bonvin, S. J., Opus 123, im Verlag von L. Schwann, Düsseldorf.

Aus dem Vorwort sei Folgendes zur näheren Erklärung angeführt: Die Autoren, welche sich mit den Kompositionen der hl. Hildegard beschäftigt haben, heben ihren schönen Bau, ihren innigen und gehobenen Ausdruck, sowie ihre für die damalige Zeit kühnen Modulationen hervor. Eine Recension in den "Stimmen aus Maria Laach" wundert sich, "dass man nicht schon längst diese Schätze gehoben hat", "diese Gesänge", sagt sie, "verdienten, dem praktischen Gebrauche wieder zugänglich gemacht zu werden, eine Neuausgabe "würde gewiss mit der einer so grossen Heiligen gebührenden Ehrerbietung aufgenommen und auch gesungen werden, besonders in Frauenklöstern." — Das Kyrie hat die Heilige selbst als solches komponiert; Sanctus, Benedictus und der grösste Teil der Melodien des Agnus Dei sind aus Compositionen der hl. Hildegard genommen, das dritte Agnus Dei dagegen singt die Melodie des dritten Kyrie. Der hochw. P. Bonvin hat mit grosses Pietät diese heiligen Melodien behandelt. Ich glaube nun nicht, dass er eine sklavische Ausführung des von ihm gebotenen Rythmus nach **moderner** Auffassung wünscht; vielmehr soll der angegebene einem frommen Herzensgebet als Stütze und Richtschnur dienen. Die Orgelbegleitung ist eines solch tüchtigen Kirchenmusikers, wie der hochw. P. Bonvin unstreitig einer ist, würdig; sie bietet keine grosse Schwierigkeit und kann, wie angegeben, auch auf dem Harmonium (Parlor Organ or Melodeon) ausgeführt werden.

H. TAPPERT.

